

José Ángel Valente: poeta de la inminencia

Julian Palley

Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio.

Roberto Juarroz

La poesía de Jorge Guillén, en algunos de los poemas claves de *Cántico*, nos ofrece una visión de la plenitud, de la perfección y *stasis* de un mundo redondeado, como, por ejemplo, en “Las doce en el reloj”:

...Era yo
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un dios.

o incluso en un poema como “Estatua ecuestre,” donde hay un afán de movimiento frenado:

Porque voy en un corcel
A la maravilla fiel:
Inmóvil con todo brío.

En cambio, la visión de Valente es la de la inminencia, del hacerse o el llegar-a-ser, un movimiento hacia una meta todavía no percibida claramente, o en los últimos poemas, del deshacerse, de la descomposición. Esta visión corresponde, en el lenguaje, a las teorías deconstructivistas de Derrida y otros, en que el significado, respecto al significante, siempre se encuentra en un estado de transición, de inminencia, de movimiento: *la différance*. Además, este hacerse o deshacerse, continuamente, comparte la visión del mundo de Antoni Tàpies, un pintor admirado por Valente, de quien ha dicho un crítico: “El proceso de la erosión es lo único que merece interés, la constancia de lo semi-completo y lo incompleto de las cosas”.¹

¹ Vera Linhartová (*Tàpies*, New York y Hamburg, 1972, p. 13): “The process of eros-

Quisiera trazar algunos ejemplos de este hacerse, devenir o deshacerse —quizá la esencia de su arte— en la obra reciente de Valente, escrita de 1979 a 1989, recogida en su libro *Material memoria* (1992).² Sin embargo, en su libro anterior (*Interior con figuras*, 1973-1976)³ hay poemas que ya anuncian este afán de captar lo inacabado, el movimiento hacia o desde una meta indistinta, que el autor define, en su epígrafe a *Punto cero*, como el lenguaje llevado “al punto cero, al punto de la infinita, de la infinita libertad”. En el poema que introduce *Interior con figuras*, “Territorio,” el hablante establece su poética:

Ahora entramos en la penetración
 en el reverso incisivo
 de cuanto infinitamente se divide...
 ...en la partición indolorosa de la célula
 en el revés de la pupila
 en la extremidad terminal de la materia
 o en su solo comienzo.

El proceso del lenguaje —y de la poesía— entonces corresponde a la base biológica de la vida, la división de la célula.

Procede sola de la noche
 la noche como de la duración lo interminable,...
 o como de lo informe viene hasta la luz
 el limo original de lo viviente.

El hablante describe un movimiento interminable e indeterminado. El arte, el poema (“el canto” como le gusta denominarlo Valente) sólo puede captarse en su duración, en su llegar-a-ser.

erosion alone is worthy of interest, the constancy of the semi-complete and incomplete things”. Y Valente cita a Berenson, respecto a Leonardo da Vinci: “De ahí que raramente los terminase. Es esa dinámica de perpetua apertura —inacabamiento— hacia una perfección que se sitúa siempre un poco más allá de sí misma uno, de los elementos de la radical modernidad de Leonardo” (*Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, Tusquets, 1991, p. 159).

² José Ángel Valente, *Material memoria* (1979-89). Madrid, Alianza, 1992. Las citas entre paréntesis remiten a esta edición. Decidí no incluir, en esta discusión, el último libro de poesía de Valente, *No amanece el cantor* (Barcelona, Tusquets, 1992), porque me parece que con este libro empieza una nueva vertiente en su obra.

³ En *Punto cero*. Barcelona, Seix Barral, 1980. Las citas precedidas de PC remiten a esta edición.

"Arietta, opus 111", del mismo libro, comienza: "Forma / (en lo infinitamente abierto hacia lo informe)". En esta meditación sobre un movimiento de una sonata de Beethoven,

el movimiento iguala a la quietud
y la piedra solar
a lo perpetuamente alzado y destruido.

Valente ve en la música "el agua antenatal que envuelve / la forma indescifrable..." (PC, 446). En esta visión heracletiana del ser, el hablante afirma la "constante mutabilidad de la materia",⁴ y además, en libros posteriores, describirá el ser como fuego, como incandescencia, otro motivo del filósofo de Éfeso. En "En el recinto sellado de este sueño" (PC, 454), un poema en que vuelve a aparecer el ángel, figura ubicua en sus primeros libros,⁵ el hablante compara el flujo informe al "ala de un ángel / abriéndose en el seno de la sombra", "o el súbito encuentro / del ave con su vuelo," alusión metafórica a las aguas heraclitianas "...que nos hacen nacer y nos anegan".

Materia memorable aparece al final de *Punto cero*, con la fechas de 1973-1976. El mismo libro forma el comienzo de *Material memoria* (1979-1989), con las fechas adelantadas, aparentemente sin otro cambio que la adición de la sección titulada "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies". El poema "Palabra" nos describe la

Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.

Lo informe, o más bien el proceso de llegar-a-ser, toma el aspecto del ángel en el poema con ese título. Aquí el hablante se dirige al ángel:

Vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.

El ángel había sido un símbolo polisémico desde los primeros libros de *Punto cero*, pero en el fondo representaba el otro yo del hablante, con

⁴ Pequeño Larousse. México, 1985, p. 1344.

⁵ Véase mi artículo "El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente", en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 312-330. También en inglés, "The Angel and the Self in the Poetry of José Ángel Valente", en *Hispanic Review*, núm. 55: 1, Winter 1987, pp. 59-76.

quien luchaba (recordando la lucha bíblica de Jacobo y el ángel) en su intento de auto-conocimiento. Como he escrito anteriormente sobre este poema, "De nuevo, el ángel puede ser un proyectado, aún informe, yo literario, todavía 'indistinto', todavía invisible, con el que ha estado luchando desde los poemas de *A modo de esperanza*".⁶ Este ángel es "el señor de lo indistinto", imagen informe sólo vislumbrada "en el extremo límite": su aparición y desaparición, su ir y venir ocurren en una niebla difusa.

"Los cinco fragmentos para Antoni Tàpies" sugieren una teoría de la creación artística, teoría no muy distante de la vía mística de san Juan de la Cruz o de Miguel Molinos. Se trata de crear un espacio vacío, "estado de no-acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo" (14). Como el místico espera la presencia inminente de Dios en el alma, en la nada deseada, el poeta espera, de fuentes desconocidas, el don del poema o del cuadro. La creación requiere el estado del no-ser, del vacío. Valente nos habla del "enigma de la inmaterialidad de la materia" (46). Si no me equivoco, esta frase se refiere al vacío que espera la entrada de la materia: el poema, el cuadro.

Tres lecciones de tinieblas es una meditación lírica sobre catorce letras del alfabeto hebreo, relacionadas, según el autor, a las lecciones musicales de Couperin. La letras hebreas tienen un valor simbólico, no sólo fonético; cada letra se refiere a una cosa, por ejemplo, "beta" es casa, "yod" es la mano, lo que apunta a los orígenes ideográficos de la escritura. El poeta construye una serie de resonancias alrededor de las letras, y en cada caso hay una inminencia, una expectación de la creación. Primero, la Álef, el comienzo, la nada (la Álef es la única letra que no tiene un valor fonético: es la ausencia): "El punto donde comienza la respiración" (53). En la Bet, el "hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas". La Zayin "tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo imposible". Sobre la Jhet: "Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre... el flujo de lo oscuro que sube en oleadas" (63). La Caf (la palma de la mano) es "la oscura espera de la luz" (68). La Mem (agua): "El que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a la orillas de la sola quietud: las aguas" (70). El agua, el mar, es el origen que genera la vida. El mismo autor comenta: "Pueden leerse como... canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad" (74).

Mandorla (título del siguiente libro de Valente): almendra, símbolo de la unión, de la cópula, del sexo femenino, pero también con raíces en la iconografía cristiana, la aureola de luz que envuelve, en el medioevo, la figura de Cristo, y después, la de la Virgen. Es la palma de la mano, cóncava, que

⁶ En Claudio Rodríguez Fer, *op. cit.*, p. 330.

envuelve, como aureola, la caricia, la piel. La unión sexual y la trascendencia mística: "Me entraste al fondo de tu noche ebrio / de claridad" (81). Los temas se enlazan con la primera parte de libro: el acto sexual y la experiencia mística. El conocimiento sexual también nos lleva a los últimos misterios.

Pero también lo inacabable, lo inminente, está implicado en esta experiencia:

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que ya está consumado en esta mano inmóvil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma, la caricia... No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso a tu vientre ("Espacio").

El acto sexual, el amor, parece interminable. Se difiere, cuanto sea posible, la consumación.

En "Umbral" (en la segunda parte de *Mandorla*) el hablante contempla una fotografía de sí mismo, tomada cuando era niño. Está "vestido de blanco", quizá para una ceremonia religiosa. "Una gran onda larga en la fotografía / que el tiempo ha demudado / cae / sobre mi frente". La foto, modificada por el tiempo, resucita ese momento de su niñez, en que la mano amante de la madre arreglaba su cabellera. El poema termina: "tú me tiendes la rama dorada. / Pongo mi pie desnudo en el umbral, hacia un futuro desconocido, inminente".

En el "Yom Kippur", el día de la expiación y del perdón judío, todo deber renacer, empezar de nuevo, hacia un futuro limpio de pecado:

Desciende tú hacia el aire
de este día lustral
con pie ligero como
si aún no fuera imposible
nacer.

Una nueva vida se abre al hablante tras el umbral del día.

Los ocho poemas de la tercera parte de *Mandorla* giran en torno al hecho de escribir; son ejemplos de la metapoética relacionada con los ensayos sobre el mismo tema. El poeta, el creador, tiene que crear un estado de vacío, de espera y expectación de la llegada de la palabra, la cual con frecuencia no llega: "Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma". La palabra tiene su propia vida, su propia voluntad; el poeta es

sólo el receptáculo. Esta teoría se remonta a Nietzsche y al romanticismo alemán, o quizá más allá aún a Platón, y encuentra su eco en Bécquer:

yo soy ese espíritu
de que es vaso el poeta.

Pero el concepto no pierde su actualidad: el poeta siente, muchas veces, que es sólo el instrumento de alguna fuerza superior. En el poema siguiente, el hablante lamenta que la palabra deseada no llega: "Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra" (114). ¿Por qué emplea Valente el plural de la primera persona? Quizá para indicar que esta experiencia de la espera, de la creación poética, es universal.

El fulgor es, en las palabras de Miguel García-Posada, "el diálogo del hombre con el cuerpo",⁷ o quizá, más bien, del alma o de la psique con el cuerpo. En este libro difícil, que tal vez fuera el producto de una época de enfermedad, en que el hablante pudo enfrentarse largamente con su propio cuerpo; el cuerpo y la mente discuten, se acusan, se invaden. Al final, en el último poema, cuerpo y alma se confunden, se abrasan, se reconcilian:

y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde contigo, cuerpo
en la incendiada boca de la noche

En esta lucha o diálogo apenas hay espacio para la lenta germinación, la espera. En algún poema, como el xx, es inminente la llegada del alba:

...Pájaros. Párpados.
Se posa
apenas la pupila en la esbozada luz.
Adviene, advienes,
cuerpo, el día.
Podría el día detenerse
en la desnuda rama
ser sólo el despertar.

⁷ *Ibid.*, p. 228.

El xxvi vuelve al motivo de la palabra esperada, que llegará sólo al vacío cóncavo de la mano:

con las manos se forman las palabras
con las manos en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.

Y en el xxix la memoria es un tránsito, un flujo, impermanente:

Descender por el tacto a la raíz
de ti, memoria
húmeda de mi tránsito

Al *dios del lugar* (1989), el último libro de *Material memoria*, continúa o reafirma varias imágenes o motivos de los libros anteriores. El ángel aparece, enigmáticamente, en el segundo poema:

En el espacio
entre él y su sombra desdoblada
el ángel es, pensó,
irónico y oblicuo.

“Irónico y oblicuo”, en efecto, son adjetivos que podrían caracterizar el libro entero. El ángel, el dios, la palabra, parecen ser motivos intercambiables a través del poemario. El dios, la aparición de lo divino, es algo largamente esperado, que apenas se vislumbra, como en el pequeño poema “Borrarse”: “Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios”. Crear un estado de vacío, de la nada, es necesario para que entre el dios o la palabra. Es necesario vaciar el espíritu de “todo signo” —de pensamientos, conceptos, deseos— para que se pose el dios; desde luego, ante la tradición milenaria del misticismo en sus muchas formas. En el que empieza “...postrados mientras” hay un estado de la expectación, de la llegada de un milagro:

Manada ciega
de animales oscuros
volcados sobre el barro.

¿Quién vendrá de lo alto
con fragmentos de viento
a darte nombres?

Una vez más, en “Línea o modulación” hay un “envite oscuro”, “tentativa del cuerpo” (¿o sea del poema, de la palabra?):

del ángel que no puede
afirmarse en el borde
sumido de la luz.

La palabra viene del ángel (el *daimon* griego) que “no puede / afirmarse en el borde”. El poema, la palabra, es sólo una tentativa, que se retrae a la oscuridad. El ángel aparece brevemente en “La luz” (198):

...Más no mirabas vacilante.
La misma luz te retenía.

El ángel llega con su luz a una escena idílica, de mesa puesta, pan y vino, y “no podías partir”.

El motivo del “ala del ángel,” la que aparece súbitamente con un brillo metálico, es frecuente en los primeros libros de Valente; a mí, como lector, me sugiere la imagen de lo divino vislumbrado brevemente.⁸ Esta imagen ocurre, por ejemplo, en “El sacrificio” (sobre Abraham e Isaac, *La memoria y los signos*, p. 220), y en estos versos de *Interior con figuras*:

Como el ala del ángel
abriéndose en el seno de la sombra
o el súbito encuentro
del ave con su nido.

Este motivo vuelve en “La arena”, en *Al Dios del lugar* (199):

y la luz caía sobre ella
con el secreto brillo del acero
como un ala rasante.

El ala (¿del ángel?) representa lo fugitivo, lo transitorio de nuestra percepción y experiencia del mundo, y del fluir de nuestra conciencia. Y, como indiqué antes, es la sospecha, la vislumbre de lo sagrado en nuestra vida cotidiana y prosaica.

“Venía el otro” ofrece la imagen del otro, del ángel malo, quien no viene para llenar un vacío, la nada, sino más bien para crearla:

⁸ Y hay que recalcar que los poemas de Valente son una obra abierta, polivalente en la psique del receptor.

y cómo se asomaba y cómo luego
volvía a aparecer en un amago
subterráneo de sí, interminable...
...y el homicidio calculado
y el delirio sin fin
del cuerpo y sus figuras
en los espejos rotos.

La imagen es persistente, "interminable". El ángel malo (compárese con las variaciones sobre el ángel en Alberti) amenaza la cordura del hablante en esta imagen, casi surrealista, del "delirio sin fin" y de los "espejos rotos".

Pero todo en este libro no es del devenir, creación o destrucción. El poema que empieza "Había el aire solo" capta una visión guilleniana de un mundo perfecto resumido en el canto de un pájaro:

Suspendido del canto,
en el centro o en el eje
celeste de la tarde,
el pájaro.

La contemplación de un cuadro es frecuente. Además de los ejemplos de *ékphrasis* en los poemas dedicados a Tàpies, la figura de san Sebastián, desnudo, emerge en el titulado "Se alzó". Se trata de una visión súbita, quizá el instante de esperar las flechas:

...y el tenso
temblor de dardos
en el cuerpo incendiado
bajo la oscura aparición del día.

En este *attimo fuggente*, los dardos, y el advenimiento del alba, son inminentes. El cuerpo "incendiado" (¿de la luz del alba, de la agonía?) es otro motivo repetido (véase el último poema de *Fulgor*). Como las almas de El Greco, llamas que se consumen, como la "llama de amor vivo" de san Juan de la Cruz, el éxtasis amoroso-místico de los cuerpos de Valente se convierte en fuego.⁹

⁹ En el misticismo el cuerpo siempre está presente. Escribe Valente en *La piedra y el centro*: "El místico siempre tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin complicidad de lo corpóreo" (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, 1991, p. 29).

“Los sacerdotes” empieza con una visión extraña de los sacerdotes que suben escalas “infinitas” del aire con su víctima, que se prepara como el poema; es difícil evitar el recuerdo del sacrificio azteca. Pero estos sacerdotes “nunca más” vuelven. El poema termina con la inminente llegada del alba:

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
empezó a oirse.

¿Se alude aquí a los grandes sacrificios humanos de las culturas mesoamericanas, para salvar al sol o las cosechas? Quizá, pero también los recuerdos cristianos son evidentes.

Los últimos poemas de *Al dios del lugar* nos ofrecen una visión de la lenta desintegración, ya no del *hacerse* sino del *deshacerse*, con imágenes que recuerdan a Max Ernst o a Tàpies. “El sur” es uno de los poemas más cercanos a la pintura, con su manejo de imágenes; *ut pictura poesis*. Describe una ciudad andaluza que se desmorona lentamente:

El sur como una larga,
lenta demolición.

El naufrago solar de las cornisas
bajo la putrefacta sombra del jazmín.

Así también el poema siguiente, “Noviembre”, en que “El aire arrastra / abandonados cielos / hacia el lejano sur”. En “La lentitud” la visión del hablante parece caer sobre sí mismo, su descomposición y futura muerte:

La lentitud de la destrucción,
sus prolongados hilos húmedos,
el odio con retráctiles
pupilas amarillas,
la corrupción de la memoria y las figuras...
Tanteas, tocas, palpas ciegos
los residuos de ti.

La naturaleza simpatiza con el estado de ánimo del hablante, en palabras que evocan imágenes semejantes en Quevedo (“Miré los muros de la patria mía”):

Sombrío cae el año hacia su muerte,
las conmemoraciones del difunto, el ácido
reclamo de la noche.

La imágenes tétricas continúan: “Conviene... caer del aire, disolverse como / si nunca hubieras existido”, y “Postreros pájaros borrados / en la declinación oscura de la luz”. La visión de la destrucción, que sugiere el proto-surrealismo de Rimbaud (*Le bateau ivre*), aparece súbitamente en “Los brazos”:

Los brazos de los ahogados en el mar, sus ojos
en la incendiada noche de las algas.

Después de tanta descomposición, uno de los últimos poemas, “Oscuro” (232) parece atisbar un re-nacer de un hombre futuro desde el mar, de las ruinas:

Surge, surte del mar
el hombre,
de mares sumergidos en la noche

Dijiste,
desde las aguas viene el hombre
con figura de mar,
pone su planta, el límite, establece
las luces del poniente
y los umbrales del amanecer.

De esta manera, en todo el libro hay un sentido de la inminencia; al principio, la esperada llegada del ángel (“Línea”); al final, después de la descomposición y la muerte, la inminente aparición desde el mar (como la de los primeros organismos en la escala de la evolución), de un hombre futuro.